BIBLIOTEKA

MUZIKA

WILHELM KLATTE

POVIJEST PROGRAMNE MUZIKE

23535

WILHELM KLATTE

POVIJEST PROGRAMNE MUZIKE

PREVEO B. Š.

Imprimerie „Edition Slave“ Wien, I., Himmelpfortgasse 13
1 9 2 2

I. Ton i riječ.

Već su nam često dokazali, izrabivši najveću učenost, da za programnu muziku nema estetskoga opravdanja — neprijeporno su nam to dokazali. A ne treba sumnjati, da će još koji taj manje ili više muzikalni aspirant filozofije čvrstom pesnicom kidati često već prekinutu životnu nit programne muzike u ime uzvišene umjetnosti. Bez obzira na to uspijeva, buja i cvate proklijala vrsta umjetnička mirno dalje, kao da za nju vrijede Nietzscheove riječi:

„Zalud, zalud vješate me!
Smrt? Ta umrijet ja ne mogu!“

Tako je baš: ona ne može umrijeti; onaj, koji bi htio, da je zaista posvema zatre, trebao bi, da se odvaži da iščupa i iskorijeni sve, što se muzikom zove.

Jer je korijenje programne muzike tamo, gdje je korijenje cijele muzike; nije ona umjetno gajena nametnica na stablu muzičke povijesti, već je svježa i snažno izrasla grana, — možda najzdravija i najsposobnija za život od svih; na svaki način na toj grani nema više čvorova i kvrga nego na ostalima.

Ako običajno ime ovoga ogranka, što se danas bujnije zeleni nego igda prije, zvuči još mnogima sumnjičavo, nije to zbog same stvari, već zbog površnosti, kojom ga obično promatraju, zbog lakomislenosti, koja je samo na sramotu „narodu pjesnika i mislilaca“, lakomislenosti, koja se pokazuje, kada se zabacuje cijelo to pitanje — kao što na žalost i mnogo drugih za sada umjetničkih — s nekoliko zlo shvaćenih krila-

tica ili suhih poluistina. Tako se uobičajilo, da se uz riječ „programna muzika“ sasvim krivo vezuju imena majstora Berlioza i Liszta. Kada uz riječ „fuga“ pomišljamo na Bacha, a uz riječ „simfonija“ odmah na Beethovena, to nas pritom zavodi vazda bar neko tamno osjećanje, da nedohitni vrhunci „Bachovske fuge“ i „Beethovenske simfonije“ ne iskaču sasvim nenadano iz nepreglednih ravnica, već da je oko njih mnoštvo manjih brežuljaka, nad koje se oni majestetski ispinju kao prirodni zaglavak. Nije tako u programnoj muzici. Drže, da je ona izum, koji je nastao u to i to doba, da je to neka nezakonita posebna vrst umjetnosti, koja postoji tek iza pojave ekscentričnoga Francuza i genijalnoga pianiste, a ta okalupljena umjetnost nema veze ni sklada s ostalim proizvodima muzike. Tom osnovnom zabludom, tim izvraćanjem činjenice, da je pojava programne muzike baš tako osnovana u biti razvoja muzičkoga, kao i pojave svih drugih grana njezinih, pripravljalo se polje cijelomu nizu novih zabluda, a olakšala se borba protiv umišljene podređene umjetnosti, osobito „zaslijepljenim doktrinarima“. No nije velika šteta, što nastaje samoj muzici od takovoga neshvaćanja. Kao što protiv mnogih izvanjskih utjecaja, tako se pokazala svaka umjetnost imunom protiv otrovnih klica izvraćenoga shvaćanja i protiv bacila nespoznavanja. Ako se majstorsko djelo ustali prije ili kasnije, i ako je to od važnosti često za njegova tvorca, sa stajališta umjetnosti, to je sve jedno. Ne trpe od toga u prvom redu umjetnost i umjetnici sami, već oni koji proživljavaju umjetnost.

Svakoj je umjetnosti svrha, da uzdiže dušu, ćud i duh, da obogati nutarnjost ljudi, da pobuđuju slast i radost. Sasvim raznoliko ostvaruje se to uzdizanje duše. Kako se livada osvježuje sjajem sunca i blagim lahorom, tako se ona iza kiše i divlje oluje pokazuje ljepšom.

Kako je to čudnovato, da čovjek svagda ne ispruža čeznutljivo ruke svoje prema božanskom daru, da pušta, neka mu tako često otmu radost za umjetnost izbleđelim teoremima i slijepo prihvaćenim predrasudama!

Teoretska mudrolija i skučenost pogleda su neprijatelji, koji u mnogočemu prevare toliko slušatelja muzike, a ovi se — kako iskustvo uči — baš osobito lako daju zavarati, kada se radi o proizvodima tako zvane programne muzike.

Šta je pak ta programna muzika?

Nigdje ne osjećamo potpunije istinitost Goetheovih riječi: „Čovjek nikad ne spoznaje i ne uživa, a da ujedno i sam ne producira“, nego kada slušamo muziku. Kompozicija se pričinja ravnodušna, bezvrijedna, kada nam ne daje ono, što nas pobuđuje, da sami produciramo, kada nam „ništa ne kaže“. Mnogo toga može kompozitor učiniti, da nikne u našim dušama. On može tamo pobuditi izvor općenitih neobjašnjivih čuvstava, razdragati nas njihovim žuborom, koji buja i postaje žuborivim potokom, bučnom rijekom, morem, a mi ćemo u valove njegove zaroniti puni sreće. No ne svagda, pače samo rijetko uspijeva kompozitoru samo to jedno, da duša zaroni u val općenitih čuvstava; on se većinom laća još nečega većeg: on oživljava u duši našoj čudnovati svijet bajki, pun tisuća likova, on nam otvara carstvo fantazije. A time je u povećanoj mjeri začela produktivna djelatnost vezana uz uživanje.

U koliko to onda ide pravim putem prema jasno spoznanom cilju, to zavisi sasvim o vrsti kompozicije; o namjeri njenoga tvorca. Nije tek u danima najmlađih, iza djelovanja „prevratnika“ Berlioza i Liszta, već od prapo etka služio vjerni provodič duši, koja je poticana da izgrađuje i da uobličuje, provodič, koji joj je kazivao putove u nepregledne dalji fantazije, provodič, koji je sigurno i lako vodio

najzakučastijim stazama, da ona može naći najskrivenija mjesta i najtajenstvenije kutove: taj je provodič riječ — riječ, s kojom je ton još prije, nego se dovinuo (a kolikim naporom!) do samostalnoga čara, bio tijesno združen, po prirodi se s njom stopio.

A kada se ne pušta, da ton sasvim sam djeluje na nutarnjost čovjeka, kada se bilo kakovim vanjskim sredstvima to djelovanje upravlja u određenom smjeru i tendenci, — tu je već programna muzika.

Potome bi valjalo tako reći svu vokalnu muziku ubrojiti u tu vrstu?

U najširem smislu svakako! Nebrojeni su primjeri vokalne muzike, gdje tonovi polučuju tek smisao, intenzitet pače upravo slikoviti učinak uz pomoć riječi, gdje bi mnogo izgubili od svojih izražajnih podobnosti, kada bi nestalo te potpore.

Ta okolnost, što u vokalnoj muzici služe baš tonovi tome, da se produbi interpretacija riječi, a ne obratno, ne važi tu ništa. Jer nema vokalnoga djela, koje ne bismo mogli prikazati sasvim instrumentalno i koje se — ako današnju literaturu pregledamo — dosta često i ne izražava instrumentalno; ta ima „klavirskih izradbi“ i drugih preradbi „bez teksta“ od jednostavne pjesme sve do najveće muzičke drame. A nitko ne će ozbiljno poreći, da se uz čisto instrumentalnu izvedbu vokalnog djela gubi više ili manje podobnosti dojma, pače, da to djelo može postati mjestimice (ako ne posvema!) nerazumljivo — pretpostavimo li, da na riječi nijesmo šutke pomišljali. Muzika je vazda zadržala svijest o svojoj iskonskoj zajednici s riječi, pa što se slobodnije i što se više zasebno nastojala razviti instrumentalna muzika, u što se većim dimenzijama ona raširivala, to se jasnije očitovalo, da je njezina samostalnost samo uvjetna, to je silniji bio zbog razumijevanja zahtjev, da riječ vodi. Kako je to vodstvo od vajkada bilo udešeno, a nigda ga nije posvema nestalo, to neka prikaže letimični pregled

muzičke povijesti, koji ćemo preduzeti s tom namjerom, da istaknemo i razmotrimo niz onih važnih tvorbi naših majstora, u kojima riječ otvara zadnja vrata za shvaćanje i potpuni užitak umjetničkog djela, u kojima je riječ poželjna, pa i potrebita, da se posvema razotkrije, ono, što je pokretalo dušu kompozitorovu, što ga je ponukalo, da stvara.

II. Stari i kontrapunktisti.

Nije dug put, koji treba da prevalimo. Od svih se umjetnosti muzika najkasnije razvila; elementi, koji u svojem sklopu čine našu umjetnost, su proizvod zadnjih 4 ili 5 stoljeća. Što je davnije od toga, što pripada najstarijemu kršćanskomu vremenu, to je za nas mrtvo, a možda i nije bilo nigda istinski živo.

Kako je zvučala muzika predkršćanskoga doba, ne možemo predočiti nikakovim sredstvima. Pa i muzika u Grka ostat će nam neprozirnom tamom, ma da nam je sačuvano mnogo vijesti o njezinim osebinama. Znamo, da je u doba cvata muzičke umjetnosti u Grka pjesnik i muzičar bio jedna osoba. Riječ i ton djelovahu u najtijesnijoj zajednici, smjerahu jednom cilju. Doskora su potom nastojali, da iz umjetnički bujno razvijenog govornog pjevanja izviju posebni muzički elemenat, pa da ga iskoriste za sebe na svakovrsnim instrumentima. I gle čuda! Što je tako postalo, bila je programna muzika.

Zapravo to i nije čudnovato: jer se samo sobom nametalo to, da se pojave prirodne, junaštva i tisuće stvari, što ih je umjetnost riječi i tona odabirala svojim predmetom, pokušaju prikazati possestvom samoga tona, koji su spoznali vanredno punim draži i izražaja. Tako je znameniti Timotej (350. pr. Kr.) prikazao moraku oluju i boli Semeline; tako je naslikao Timosten

(250. pr. Kr.) i boj Apolona sa zmajem u pet stavaka, kojima su sadržaji, programatski nazvani: 1. Bojna muzika; Apolon izlazi na bojno polje; 2. Zaziv zmaja; 3. Boj; 4. Smrt nemani uz strašno siktanje; 5. Pobjednička pjesma. Ta vijest postaje nam još kurijoznijom, kad saznamo, da je kompozicija bila određena za — solo-frulu!

No to su sve samo općenite obavijesti o grčkoj muzici; kakova je ustrojstva ona bila, to ne možemo nikako da si predočimo.

Jadovito stvorenje, pod knutom ispraznih spekulacija marnih i učenih monaha, bila je muzika u prvim stoljećima kršćanskoga doba. Nije ona više umjetnost već suha nauka. Premašivši nezgrapni organum i grubi diskantus počinje se pomalo izvijati iz prastanja. Crkveni premeti, solmizacija i menzuralna muzika bili su tlo, na kojemu je mučno dalje životarila ta zakržljala biljčica. Razvio se kontrapunkt 14. stoljeća sa svojim učenim cjepidlačarenjem i — rekbi — umjetnosti neprijateljskim tendencama, — bila je to svakako muzika, koje uz najbolju volju ne možemo probaviti. No ipak znači ono „grubo, ledeno prvo proljeće kontrapunkta“ svojom kvantitativno znatnom produkcijom znatan napredak: svojstva i podobnosti zvučnog materijala svjesno se istražuju, a dijelom se instiktivno otkrivaju i ustaljuju; stvara se u neku ruku građa i oruđe za umjetnički rad potonjih stoljeća. Od vremena do vremena susrećemo u pojedinim ograncima muzičke povijesti vazda ponovno slične epohe, u kojima je dobitak trajno živih djela samo malen, usprkos bujne produkcije, a znamenovanje je njihovo u tom, da se obrtnička, tehnička strana, da se umjetnička sredstva i njihova uporabivost objašnjavaju i dotjeruju. Na kraju takovih epoha redovno se pojavljuju Siegfriedi, koji silnim zamahom mača rascijepljuju nakovanj, pa „formu“, koju je mnogi žustri majstor obrtnik brižno tesao i blanjao, razdiru

„i tako podupiru vrijednote“ svojih „novih ideja“. Za pravo oni ne uništiše ništa; zapravo ne dolaze oni zato, da, razgrađuju već da „upotpune“.

Početkom starije holandske škole (oko 1400.) razvitak se muzike skrenuo novom stanju. Prestaje pomalo diktatura učenog svećenstva u stvarima muzičke umjetnosti i teorije; praksa traži pravo svoje protiv teorije, koja nema više šta da propisuje, već mora spješiti za praksom (od toga je doba vazda tome tako bilo); najprije zastruji poezija svjetovne muzike, pa prezrenoga i zapostavljenoga pučkoga pjevanja životvorno tvorbama umjetničke muzike, ulijevajući u njih svježe krvi i nove životne snage.

Druga holandska škola (1450.—1550.) stvara onda polifoniju kanona i fuge, onom veličajnom jednostranošću i iscrpljivanjem c i j e l e sile, kako se to na slični način vazda zbivalo u epohama, u kojima su nastajale forme. Njihovo je stvaranje uvjetovano radovima predšasnika, zanosi se duhom kulture na izmaku srednjega vijeka, koji je spoznavao čovjeka „tek u bilo kakovoj formi općenitosti“, a po svom karakteru je to stvaranje u blizom srodstvu s arhitekturom, koja bujno cvate, to je „umjetnost zvukovnoga graditeljstva“. Tekar kada na izmaku renesanse dovrši čovjek oslobođenje svoga individua, svoju emancipaciju, svraća se muzika opet poeziji, da od sada uz bok njoj procvate sve krasnije.

Ipak već u onih starih majstora klasičnoga kontrapunkta nailazimo prigodice mjesta, u kojima je posebno međusobno djelovanje riječi i tona, a te momente ne smijemo ovdje puštati neopaženim, kada je posebni njihov izraz, kako ga mi shvaćamo, djelomično već i od savremenika ovih majstora shvaćan u posve jednakom smislu. Ima tomu jasnih i uvjerljivih svjedočanstava. Tako opisuje Glarean, kako je Josquin de Près u svojem motetu „Planxit autem David“ vanredno izrazio plač. Johannes Otto razabrao je u istoga

majstora (Huc me sidereo) „lice mukotrpnoga spasitelja naslikano tonovima potresnom jasnosti“, a u posve jednostavnom nizu tonova, što se ponavlja od stupke do stupke, da prikaže „Miserere mei Deus“, raspoznaje „neprestano zazivanje u najtežoj nevolji duše“. Takovih odlika nalazimo i u Gomperta, učenika i duševnoga nasljednika Josquinovog: u jednom psalmu izvija se pred nama mirno uzlazni hod najveće jednostavnosti — a koliko duboko i lijepo znamenovanje polučuje on riječima „Ad te levavi oculos“.

A kako ima u duhovnim kompozicijama onoga doba mnogo takovih pojedinosti simboličkih, koje su često umetnute zbog jedne jedine riječi, a vazda su stvorene dubokim pjesničkim osjećanjem, tako se u svjetskoj muzici sve oštrije isticao momenat, koji je bio određen, da kasnije toliko važi: oponašanje prirodnih zvukova i karakterističnih štropota, predočivanje osobitih pokreta, jednom riječi: zvukovno slikanje.

I za to ćemo naći u Gomberta zanimljivih primjera, tako u često spominjanom znamenitom njegovom „ptičjem motetu“ (Le chant des oiseaux), gdje on smiono oponaša dragosni cvrkut ptica (car la saison est bonne!). Gomberta je u tom genreu još premašio duhoviti njegov saučenik Clement Jaunequin, koji je bio vanredni vještak stavka; od njega ima vokalne programne muzike, koja je djelomice najčudnovatnije smiona. Nije on samo poput Gomberta (i nekih drugih) vrlo uspješno upotrebio ptičji pijev (u „L'alouette“), nije on samo napisao vesele, vanredno slikovite lovske scene („La chasse au lièvre“ i dr.), on je nastojao prikazati uličnu vrevu u Parizu („Voulez ouyr les cris de Paris“), pa je krikove trgovčića i kramara takoreći kondenzirao u muzičke motive i tako načinio vrlo živu zvukovnu sliku. Čizmokrpe, prodavači žigica, peciva i riba, svi su oni u toj slici, a svaki je nacrtan svojom karakterističnom kadencom, što ju je očito

autor osluškivao u životu. Još je jedno djelo ove vrsti napisao Jannequin, a to je „La bataille“. Potpunu sliku boja hoće on tu da izradi: primicanje četa s bubnjevima i frulama, grmljavinu topova, kreševo sabalja, prasak pušaka, signale i zapovijedi, uzmak neprijatelja i konačno pobjedničko urlanje: „victoire, victoire au noble roy des Français!“ — Jannequinu uspijeva i najobjesnija komika u pjesmi „Le caquet des femmes“.

A sve je to napisano samo za ljudska grla i to u umjetnom, strogo polifonom stavku. Važno je da se zapamti, kako je prvi znatni kompozitor, koji se usmjelio, da upravi fantaziju slušača u sasvim određenom, po riječi jednoznačno označenom smjeru, koji je nastojao, da komponira „deskriptivnu“ muziku, kako je taj kompozitor bio majstor tehnike, a k tomu glavica puna misli. Za sve kompozitore, kojima ćemo se u našem razlaganju zanimati, moći ćemo to isto utvrditi. Predavati općenite osjećaje i ugođaje slušateljima uspjet će i kompozitor osrednjih sposobnosti; ali osjećanje i fantaziju upraviti sugestivnom snagom sasvim određenim ciljevima, to može samo onaj, koji raspolaže prvorazrednim sposobnostima uobličivanja i zamišljanja. Ako sam govorio o „potpori“, koju podava riječ muzici, ne valja misliti, da je ta potpora kao pokretalo muzike, već kao pridometak, koji promiče shvaćanje slušatelja. Pjesnička riječ (ma u kojem se obliku upotrebi) djeluje u tom slučaju poput leće, kojom se sabiru zrake muzičke i upravljaju — prema intencijama kompozitora — jednoj točki; no riječ nije podobna, a i nije njezina zadaća, da stvori te zrake ili samo da ih učini svjetlijima.

Ovo je temeljna važna činjenica, na koju želim unapred podsjetiti već tu, gdje nam je ispitati i razmotriti razvitak instrumentalne muzike, kada je postajala samostalnom, kako se u toku toga razvitka snaša riječ i ton.

III. Instrumentalna muzika.

Voka'na je muzika trebala mnoga stoljeća, dok se od grubih početaka dovinula do visine Palestrinine umjetnosti. Dugo je spriječavala porast njezin pedantna teorija puna predrasuda, dugo se ona opirala utjecaju muzičkoga praizvora: pučkoga pevanja. Instrumentalna je muzika imala već u početku povoljnije preduvjete: kada se počela razmahivati krilima, već je bio skršen utjecaj diktatorskih teoretika, a najtješnjije veze vezivale su je uz pučko pjevanje, ona je isprva bujala gotovo samo na tom području. Ako je ipak minulo mnogo vremena, dok se ona dovinula do umjetničkih tvorbi i pravoga procvata, bilo je tome raznovrsnih razloga, a najvažniji je od tih bio taj, što je bilo vanredno tegotno da instrumentalna muzika sama s v o j o m s n a g o m izgradi razumljive izražajne forme. Ritam plesa i koračnice u pučkoj muzici sam po sebi nije se mogao razviti; treba mu, da dopre do te mogućnosti, u neku ruku kvasca, a to su bile slobodnije forme, koje su pokušavali izgrađivati tijesno se prisloniv̌i uz vokalnu muziku — najprije na orguljama i klavihordu — a bile su to: fuga, kancona i kompozicije, koje su skladane široko i gravitetski na način moteta, prozvane „suonatama". Promicanje obih ovih elemenata polako se zbivalo, a i bez prave sigurnosti. Smjernice i granice instrumentalne muzike nijesu bile unapred označene u toj mjeri, kako su ih imale u sebi sve druge umjetnosti već po prirodi. Ta se muzika mogla rasprostrti u svakom smjeru, u koliko se može uhom uhvatiti, osjećanjem i fantazijom shvatiti — u koliko se može razumjeti. Razvitak njezinih izražajnih formi morao je dakle da bude vazda u vezi s kulturom shvaćanja i slušanja, k kojoj se dovinula zrelija vokalna muzika.

Upravo u ono vrijeme, kada se instrumentalna muzika odvojila od vokalne, uvečavalo se „muzičko shvaćanje" novim, vanredno intenzivnim utjecajima, koje je uho ljudsko poprimilo po operi (koja je nastala oko 1600.), po novom melodijsko harmonijskom stilu, dakle opet po muzici, koja se oslanja na pjesništvo, po muzici, kojoj je upravo bila namjera, da ne prijeđe granice, koje joj podaje izražaj govora.

Zbog toga je sasvim razumljivo, da među onim prvim instrumentalnim kompozicijama nalazimo mnogo njih, kojima pomaže shvaćanje karaktera, spoznavanje sadržine već pjesnički naslov. No u drugu ruku nije čudo, da su oni prvi majstori instrumentalne muzike tek vrlo malo spoznavali izražajnu sposobnost svojih primitivnih pjesmotvora, pa su katkada nemogućnosti zahtijevali od fantazije, koja je trebala da stvara po muzičkom osjećanju. Tako zahtijeva Froberger (1610.—1667.), da mi u njegovim većinom sasvim prostodušnim skladanjima raspoznamo vožnju po Rajni sa svakojakim nepogodama ili pače čitave razbojničke pripovijesti.

Razmjerno su se najmanje brinuli Talijani, da pjesnički smisao svoje instrumentalne muzike objasne eventualno pomoću riječi. Taj pjesnički smisao svakako nije mnogo važio; tu je muziku pronicala više radost nad zvukom u opće draž gracijozne igre s tonovima i instrumentalne tehnike. Ono, što je Mattheson mogao kazati gotovo jedno i po stoljeća kasnije o ondašnjim talijanskim klavirskim sonatama, to vrijedi već i za prve proizvode Talijana na tom području: „Te skladbe vole da ih se dira, nego da one diraju, t. j. one smjeraju više za tim da pokreću prstima nego srcima." To može da bude posve lijepo, ali iz toga se razvija većinom krparija, a i nije to prirodno.

Protivno od te krparije, težila je francuska muzika za organičkom izgradnjom dakle prirodnosti, ona je nepokolebivo zadržavala plesovni stil, koji je u 17. stoljeću silno ovladao cjelokupnu muziku Francuske — sasvim u duhu vremena. Samodopadno poigra-

vanje tonovima u okviru raznovrsnih plesnih formi nikako ne bi dostajalo živahnom, fantastičnom smislu Francuza, oni nijesu voljeli muziku „bez sadržaja“, pa su tako pridavali finim i dražesnim zvukovnim nizovima svu silu pjesničkih predodžbi i slika, kako su već bili navikli tako postupati gledajući opere pune plesova i čudnovate, presjajne operne balete. Chambonnières i Couperin (njima se onda priklonio Rameau) su glavni predstavnici ove pjesničke instrumentalne muzike, koja je u glavnom klavirska muzika. Sve do današnjega dana sačuvala je svoju draž koja je vrlo uspjela karakterna, ugođajna sličica, sličica krajine ili genresličica Couperinova.

Njemačka je imala da razvije crkvenu instrumentalnu muziku. A to se zbilo u glavnom na osnovi protestantskog korala, koji ozvanja u djelima mnogih orguljaša-majstora svojim bogatim osjećajnim sadržajem. U ostalom vremena puna ratne vreve i krikova nijesu bila prikladna, da u njima dozriju vrednote umjetničke, a zbog toga je svjetovnom muzikom u Njemačkoj potpuno prevladao talijanski i francuski duh gotovo jedno stoljeće. Ona životari doduše u formalnom obziru, no ne kroči napred u onom, što se tiče pjesničke snage, već se konačno na skretu stoljeća (1700.) izvije u suho filistarstvo „Biblijskih historija“ Johanna Kuhnaua.

Tko govori o programnoj muzici i hoće da razloži, da on ne priznaje s drugim svijetom Berlioza „izumiteljem“ ove vrsti muzike, taj često upućuje na to, da je „već“ stari Kuhnau, neposredni predšasnik Bacha, pisao programnu muziku. Ovakovo upućivanje može na žalost prije povećati nejasnoću, koja o tom predmetu općenito vlada. Kada bismo priznali „Historije“ dobrog starog kantora pravom programnom muzikom, onda bi imali potpuno pravo oni, koji žele cijelu vrstu zbog umjetnosti odbaciti prezirnim smijehom.

Razgledajmo za čas biblijske sonate. U predgovoru „naklonom čitaocu“ upućuje Kuhnau, da on nije prvi „došao do tih intencija“. No time, što podsjeća na Frobergerove „Battailles“, „Vodopade“ i slične djetinjarije, odaje već, da nije odabrao baš spretne uzore svojim djelima. Da je pokročio stranputicom, razbira se sasvim iz posvetnih riječi (svojemu „vrlo poštovanom gospodinu i patronu“). Veli on tu među ostalim: „Evo kopija nekih slika, kojih je originale izradio majstor nad majstorima, koji stoluje u svjetlosti, pa ih osvjetlio takovim svijetlom, da te slike moraju bez prestanka zboriti i ozvanjati“. (Prije toga je govorio na široko i učeno prema običaju vremena o memnonovim stupovima). „Razumijevam pod tim slike i historije, koje je zasnovao duh sveti. Ove sam izradio takoreći u odjeći moje skromne radnje i nastojao da govore i ozvanjaju na drugi način muzičkim invencijama“.

Dakle glavna su stvar slike izrađene po majstoru nad majstorima, historije zasnovane po duhu svetomu, a ne muzika — a koliko, to kazuju još jasnije note, nad koje je od jednoga dijela do drugoga ispisivao iscrpivim obavijestima po sadržaju biblijske povijesti, ma da (ili valjda „jer“) ne objašnjuju ni najmanje snošaja između sasvim neizražajnih tonova i dotičnih odsjeka u pripovijedanju. Gdje treba da se izrazi veselje ili žalost, tu je ugođaj općenito dobro istaknut. No svaki pokušaj karakterizovanja pojedinosti zastaje u suštoj vanjštini, ma da se ne može oporeći, da imade prigodice sasvim duhovitih, po namjeni i izvedbi originalnih mjesta. No o tom se ne radi u programnoj muzici, da se tu i tamo pogađaju karakteristične pojedinosti, pa da se uz pomoć pridodanoga programa ispravno shvate, a među tim je nezaposlen i osjećaj i fantazija, već o tom, da u kompoziciji uz potporu riječi može da se potpuno shvati cjelina njezinog muzičkog pjesničkog duha i da se tako ne-

posredno objasni znamenovanje svih pojedinosti, kao dijelova ove cijeline.

Na napomenu, da je „već“ stari Kuhnau pisao programnu muziku, valja odvratiti: za cijelo je pisao programnu muziku, ali takovu, kakova ne smije da bude.

IV. Johann Sebastian Bach.

Razvitak instrumentalne muzike zbiva se u 17. stoljeću u glavnom u muzici orguljaškoj i klavirskoj; muzika instrumentalnih skupina i simfonijska (orhestralna) muzika mnogo je manje znatna i važna od ove, ma da i ona postepeno postaje sve više samostalna. Podobnosti raznih instrumenata treba u neku ruku pojedince iskušati, valja malo po malo tek ustanoviti uporabivost njihovu za umjetničke svrhe. Koliki sjaj može da orhestar poda crkvenoj korskoj muzici, to već zna Giovanni Gabrieli (1557.—1612.), „muzički Tizian Venecije“, koji pridomeće svojim vokalnim djelima mnoge instrumente; kolika se snaga muzičke karakteristike može dobiti orhestrom, to zna već genijalni Monteverdi; u njegovim opernim partiturama ima začudnih efekata. U opće je opera područjem, u kojemu ima da riješi orhestar raznovrsne zadaće, koje mu omogućiše, da osvijetli štošta od one vanredne mnogostranosti, izražajnih sredstava. Ne manjka u brižljivo izrađenim partiturama — nisu svi majstori držali vrijednim izrađivati brižljivo instrumentaciju — n. pr. Lully — zvukovnih slikarija, pače ima u njima ne samo pojedinih epizoda, nego već i izrađenih stavaka „deskriptivne“ muzike, osobito takovih, koje prikazuju prirodne pojave. Tako su operu „Alcyone“ Lullyevog učenika Maraisa (1650. do 1728.) desetljećima rado slušali poglavito zbog toga, jer je u njoj instrumentalni intermezzo, koji je sasvim obuhvatio zanimanje kazališnog općinstva; to je

„Bura“, u ostalom najstarija kompozija ove vrsti u orhestralnoj muzici.

Prva skupina instrumenata, koji se odvojiše od operne i crkvene muzike, i za koje je napisana posebna literatura, je skupina gudaljki. Pisali su za njih suite, partije s arijama i raznovrsnim plesovima, kako su to mislili i za klavir, pa su uz ove dometali, kako su to običavali i u klavirskoj muzici, i takovih stavaka, kojima nastojahu određivati osnovku ugođajnu pjesničkim naslovom. Tako ima već u Muffatovom „Florilegium“ (1695.) za pet gudaljki s kontinuom raznih karakterističnih sličica s naslovima. Ove naklonosti prema poetičkom muziciranju ne nestaje niti onda, kada se istaknula prividno „najapsolutnija“ instrumentalna forma u concerto grosso, koji je bio namijenjen tehničkoj virtuoznosti: među Vivaldijevim koncertima za dvije, tri i četiri vijoline uz pratnju gudaljki i sviraljki imade ovakovih kompozicija: bura na moru, lov, četiri godišnje doba.

Svuda su klice programne muzike. Ma da su samo nježne, često i zakržljale, u njima ima ipak snažnih životnih poriva. Nije još nastalo njihovo vrijeme: one su mogle proklijati tek onda, kada je bilo polje, na kojem su zasijane bile, dovoljno obrađeno, kada dođoše pravi radnici, da ih njeguju.

Trebalo je — kazao sam — suverene moći izumilačke i stvaralačke, da poda zvukovnim proizvodima onu sugestivnu snagu, bez koje ne može postojati programna muzika. I treći zahtjev treba da se još doda: prava, silna pjesnička narav.

I Vivaldi nas je doveo u blizinu najvećega od velikih, do doba Johanna Sebastiana Bacha. Zar on nije bio izumilac i stvaralac bez premca, a uzato najdublji, najpraviji pjesnik zvukova? Zar on nije pisao programne muzike?

Polako! On jest pisao programnu muziku, toliko potresnu, da nigda takove nije bilo, a niti će je biti.

Naravno je, da ja jedva i pomišljam na šaljivi capriccio „Auf die Abreise eines Bruders“ s „laskanjem prijatelja, koji hoće da ga odvrate od puta“, s „nabrajanjem raznovrsnih nezgoda, što bi ga u tuđini mogle zadesiti“, s „općenitim lamentom prijatelja“ i finalom poštanskog roga. Mislim na radove, kakovi su orguljaške kompozicije, kojima su programi riječi svetog pisma ili crkvene pjesme, mislim na koralne fantazije, kakove su: „Nun freut euch, liebe Christeng'mein“ ili „Komm heil'ger Geist“, koje će zaista shvatiti onaj, koji točno zna tekstove svih strofa tih korala, kojima su ovdje sasvim iscrpivo prikazane ugođajne sadržine. Svakako su Bachove note vazda dosta „zanimive, pa nas mogu razdragati i b e z i č e g a; no njihov govor prodrijet će do srca s v o m s v o j o m s n a g o m samo, ako je srce pripravljeno „programom“ riječi u tekstu. Nema tu izvraćanja i ova je muzika zaista zamišljena programatski u najboljem smislu.

Programatski valja shvatiti u opće veliki dio Bachove crkvene muzike. Tko ne blebeće samo o „neiscrpivoj riznici“ Bachovih kantata, već se potrudi, da traga za blagom, sjećat će se bezbroj primjera o tom, kako Bach kadikad pojedine dijelove stvara upravo drastičnim načinom za volju jedne karakteristične riječi, i kako je mnogo stavaka očito zamislio u neku ruku kao čiste instrumentalne pjesmotvore prema pjesničkom sadržaju teksta, koji je većinom samo kratak kao motto, i koji dionice (s kojima Bach postupa sasvim instrumentalno!) bez obzira na dobru deklamaciju neprestano ponavljaju. Ogledajte samo n. pr. kantatu „Bleib' bei uns, denn es will Abend werden“, prvi zbor te kantate predočuje takovu pjesmu. Fritz Volbach označuje taj stavak upravo „simfoničkom slikom ugođaja, koji iscrpljivo prikazuje kratki tekst (mogao je reći i „program“), gdje valja da dionice shvatiš samo po njihovom zvučanju“. Dostajalo bi, da kor

samo vokalizira, a slušalac da dobije riječi teksta u ruke kao naslov kompozicije, i postigao bi se dojam pjesnički i muzički, koji je majstor želio. Takovi stavci u Bacha nisu rijetkost. Da samo još jedan spomenem. Zamislite da „Et incarnatus“ iz *h*-mol-mise pjeva kor vokalizujući. Ima li ćutljivoga čovjeka, koji ne bi spoznao duboku mističku sadržinu ove muzike? Zacijelo ne! Ona govori govorom, koji ne možeš krivo shvatiti, no koji u drugu ruku tek onda potpuno razumijemo, kada nam se da istodopce rekbi lozinka i ako nam se oda „program“: „Et incarnatus est“ ne čujemo više muziku, kojoj je općeniti značaj mistički, već proživljavamo t a j misterij, čudo nad čudesima.

Ima u Bacha cio niz kompozicija, koje su prvotno napisane kao čisti instrumentalni stavci (a tako se neprestano i sviraju), no kojima je jasno utvrđen, pjesnički sadržaj time, da su naknadno dopisane pjevačke dionice. Najuvjerljiviji primjer tomu jest divni Adagio u poznatom klavirskom koncertu *D*-mol. Bach je tu kompoziciju mnogo volio; zamislio je za gusle, kasnije preudesio za klavir, napokon je upotrebio u kantati br. 146. (Dominica-Jubilate), a to je za nas vanredno zanimljivo: instrumentalni stavak ostao je neizmijenjen — solodionicu sviraju orgulje — u taj je stavak upisan četveroglasni zbor (valja se diviti toj umjetnini!) koji neprestance ponavlja riječi: „Moramo ući u carstvo božje mnogim patnjama“. T o je riječ, koju smo upravo morali čuti, da razberemo bol i strah i plač i nadu, što ozvanja ovim djelom; r i j e č nam je otvorila p o s l j e d n j a vrata bogatomu srcu, iz kojega izvirahu ovi tonovi; sada gledamo u duboko, neizrecivo, drago oko velikoga djeteta, koje je drugda blaženo gledalo otvorena nebesa, a sada ga spopala ljuta gorčina. Plemenitije programne muzike ne će napisati nigda nitko.

Pravo je govorio Bülow: „Bach je pravi muzičar

budućnosti“: — on je najbolje namjere naših programnih muzičara, već otkrio bar u zamisli. — — —

Zaludu bismo u Händela tražili kompoziciju s tolikim obiljem poezije, kako ih nalazimo u Bacha. On je objektivni stvaralac, majstor sjajnog popularnog stila. Ne nagoni on slušatelja, da ga slijedi u tuđi daleki svijet snova; a ponajmanje u svojoj instrumentalnoj muzici, koja je sva zabavi namijenjena, ako i najodličnijoj zabavi. Pa ipak je i on za pjesničku muziku veoma važan, jer je u velikim svojim zbornim djelima, koja još danas odišu tako svježim životom, rukovao, kao nitko prije njega, najznatnijim izražajnim sredstvom: slikarskim elementom zvuka. Ima tome bogatih primjera, među ostalim: Svečanost Aleksandrova, Belsazar, Saul (pomislite na tajanstveni prizor kod vještice od Endora, pa na pojavu Samuelovog duha), L' Allegro ed il Pensieroso, a povrh svega na „Izrael u Egiptu“, gdje je upravo realistički naslikano „trpljenje“. U vanredno karakterističnim slikama „A dubina se sledila u srcu morskom“ u potresnom „I poslao je gustu tamu“ razabira Volbach „gotovo materijalizarano osjećanje“.

Händel polučuje svoje djelovanje ne samo ritmijskim i harmonijskim finesama, već poglavito i umjećem instrumentiranja. Često možemo govoriti o njegovom slikanju zvukovnom, jer on često upotrebljava instrumente sasvim u smislu „boje“, t. j. on upotrebljava i karakter njihova zvuka, da izrazi svoje muzičke ideje. I tako se odvijaju od Händelove umjetnosti do muzike naših dneva niti, koje se jasno razabiru.

V. „Klasici“.

Krajem 18. stoljeća dosegla je instrumentalna muzika visinu toliku, da je od sada mogla slobodno, u potpunoj neodvisnosti od vokalne muzike da kroči svojim

putovima. Izgradila je shemu forme velikoga stila, t. zv. „klasičnu“ sonatnu (simfonijsku) formu; iznašla je govor pun draži i izražaja, koji čas tjesnije, čas slabije veže melodijsko-harmonijski (homofoni) s kontrapuntskim (polifonim) stilom. Mozart označuje idealan lik ove etape u razvitku.

Ono, što daje gomila instrumentalnih kompozitora, koje susrećemo na putu k njemu, muzičke misaone sadržine, ne zavisi samo o podobnostima pojedinaca, već su tu odlučno utjecali zahtjevi onih, kojima je ta muzika bila namijenjena. Jer kompozitori nisu bili gospodari svoje umjetnosti kao ni kvartetisti ni kapelnici; svi su oni bili plaćenici knezova i velikaša, svi su bili „službenici“. Jedva oni smiju da zagrebu u dubinu. Karlo Krebs (Dittersdorfiana, st. 31.) kaže: „Elegantno društvo, koje je uzdržavalo kapelu, za cijelo bi se bilo vrlo začudilo, da je ravnatelj orhestra predanj iznio muziku svojih bolova i smjehova“. Nitko nije smio da prekorači „ton konverzacije“. Poigravanje s tonovima naučiše od romanskih naroda i to je dugo vremena bilo glavnom zasadom, pa je proizvelo manje ili više plitku muziku podatljivosti. Mozartov genij mogao je tek da oplemeni ovu prividno ništavu, prpošnu umjetnost, jer je on tom podatljivom poigravanju s tonovima znao podati baš toliko sadržine, da se ništavost njegova pretvorila u vrijednote, da je konvencijonalna forma, ne izgubivši nimalo svoju draž, postala prikladnom odjećom njegovih misli, ili obrnuto, da se ono, što je naumio izraziti, potpuno ispunilo izražajnom formom, da se stopila „forma i sadržaj“, kako je to označivala kasnije estetika. U Mozarta je sve „ujednačeno“, on je vrhunac, savršenstvo stilizovanog izražaja zvukom. Označimo li to „klasicizmom“, onda slijedi, da su Bach i Beethoven bili antiklasici u eminentnom značenju te riječi, a takav je bio i Haydn do nekog stepena. Jer za njihovim formama ima često nešto silno, što nije izrečeno,

a zbog toga ne možemo kazati, da se kod njih stopila forma sa sadržajem; pred svijetom, koji nam otvara Beethovenov ili Bachov pjesmotvor, ne spušta se zavjesa nikako završnim akordom.

U Mozarta ne možemo naći ništa važno za naše razmatranje, ako ne spomenemo ono malo jedva zamjetljivih slikarskih momenata u njegovim operama, pa malo slučajeva deskriptivne mnzike („Idomeneus“) i plašljivu solopozaunu u njegovom Rekvijemu. Zato ćemo naći dragocjenih priloga u Haydna i Beethovena. Haydnova umjetnost stradavala je još mnogo od nečasnog socijalnog položaja majstorovog, zbog koje ga on nije vazda mogao da se otvoreno i slobodno izražava, kako mu je duh njegov zapovijedao. No ma da su vanjske prilike potiskivale u nekoj mjeri njegovu „subjektivnost“, uho, koje pritajeno osluškuje, razabrat će, da ispod ljuske konvencijonalne forme proviruje na tisuće najosobnijih stvarca, a likovi fantazije i svakovrsne pjesničke tvorbe oživljavaju više ili manje zorno. Tako je živ utjecaj, koji često izvire iz Haydnove (instrumentalne) muzike u posve određenom smislu, da je Gretry mogao uskliknuti: „Quel amateur de musique n'a été saisi d'admiration, en écoutant les belles symphonies d'Haydn: cent fois je leur ai prêté les paroles qu' elles semblent demander!“

Već je francuski muzičar htio da spozna u Haydna težnju instrumentalnog izražaja za srodnim izražajem u riječima, što se kasnije očitovala gotovo elementarnom snagom u Beethovenovoj devetoj.

Haydn je bio pričalac prevrele fantazije: to objavljuju za cijelo najjasnije najpoznatija djela njegova „Stvaranje“ i „Četiri godišnje doba“. Gdje je u tim djelima trebalo reproducirati zvukove osjećaja, većinom se govori običajnim govorom, koji umiju konačno i Pleyel i Diabelli, kako to drži Kretschmar. Gdje pak treba izraditi krajolike i ugođaje u prirodi, ili gdje

treba fantaziju slušalaca upraviti bilo kako u sasvim određenom smislu, koji je nagoviješta (programni) sadržaj teksta, nastali su zvukovi puni života, zbog kojih se ta djela svježa sačuvaše do danas, dakle već preko sto godina. Sjetite se prizora oluje pa večernje idile iza toga u drugom dijelu, a vanrednog lovskog prizora u trećem djelu „Godišnjih doba“. Sjetite se još brojnih slikarskih detalja u „Stvaranju“, a povrh svega orhestralnoga uvoda, „predodžbe kaosa“, što ga zgodno označuje Kretschmar „najdubljim i genijalnim djelom cijeloga djela“. Ovaj je orhestralni uvod, a tako i onaj u „Godišnje doba“ (što prikazuje prelaz iz zime u proljeće), zamišljen i izrađen kao čista programna muzika.

Haydn je napisao još jedno djelo izričito programatskog karaktera, a to je „Sedam riječi Kristovih na križu“. Kompozicija je postala god. 1785. na pobudu nekog kanonika u Cadixu, koji je rado svojim vjernicima na veliki petak predočivao smrt Spasiteljevu najuvjerljivijim, gotovo teatralnim načinom. On je izvikivao pojedine riječi Kristove patetičkim glasom prema općinstvu (basov recitativ uz svirku orhestra), a potom bi svaki put orhestar (gudaljke, frula, oboe, fagoti, rogovi, trublje i talambasi) zasvirao, da u adagiostavku produbi i razvi e ugođaj, koji su pobudile riječi biblije. Prije ovih sedam stavaka ima uvod; a završetak je bio presto, koji je prikazivao potres. Haydn je izgrađivao ovu kompoziciju tako, da je melodije, koje se „prilagođivahu“ pojedinim riječima, odabrao glavnim tematima, pa ih protkao slobodno izmišljenim nuztematima sasvim instrumentalno. Slično je postupao kasnije Liszt, kada je zasnovao prvi stavak svoje Dante — simfonije; (tomu su stavku osnovom motivi, kojima se izricahu natpisi nad paklenim vratima). Glavna temata, ispod kojih su u najstarijem izdanju u dionici prvih vijolina bile potpisane riječi Kristove, izrazuju izuzevši slatko

talijanaško tema sedmog stavka, začudnom točnosti karakter raznih zaziva Kristovih; Haydn uopće i nije napisao ništa, što bi toliko puno bilo izražaja, osim ovih lirskih pjesmotvora.

Zanimivo je on poslije preradio „Sedam riječi“ za pjevačka grla i orhestar, a pri tom je zadržao neizmijenjene dionice orhestra. Bach je u takovom slučaju (a i druguda) dodavajući ljudska grla postigao samo proširenje obzirom na zvučnost, a pri tom je tekst dobivao ponavljajući neprestano istu rečenicu, koja je zbog toga djelovala poput lozinke. A Haydn nastoji prilagoditi riječ svim promjenama u ugođaju muzike. To je moralo dovesti do nesvladivih teškoća, do rascjepkanosti i neskladnosti, jer se čisti instrumentalni stavak gradi po drugim zakonima nego vokalno djelo. Obzirom na izgrađivanje skladbe nije svejedno, je li svrha riječi da služi putokazom (programom) ili pak da se stopi s tonom i da korak za korakom čini s njime jedno jedinstvo. U jednom i drugom slučaju utječe to na uobličivanje pojedinosti i cjeline; samo je u oba slučaja forma u svojoj biti drugačija. Isporedba prvotnog oblika „Sedam riječi“ i preradbe vrlo je zgodna, da ovu misao rasvijetli.

„Htio bih progovoriti riječ“ piše A. Sandberger, „da se Haydnovo djelo u potpunom svom originalnom obliku, zajedno s basovim recitativima, opet uvede u našu muziku. Naše je doba zrelije, da dolično cijeni ove male simfonijske pjesme, od doba Haydna, Bende i Engela, i nitko ne će za cijelo predbaciti, da ovi adagio „premašuju granice muzičke umjetnosti“.

Iz istoga je doba, u kojem je nastalo ovih „Sedam riječi“ Haydna, ciklus orhestralnih djela, kojih ne smijemo mimoići, ma da ne pristaju nikako u g l a v n u nit razvoja programne muzike, a to je 12 Metamorfoza-Simfonija Dittersdorfa. 6 njih se sačuvalo, ostale se izgubiše. Prigodom Dittersdorfove stote obljetnice (1899.) izvodio je Felix Weingartner drugu; naslov

joj je „Phaëtonov pad“. Ona sastoji od običajna 4 simfonijska stavka, a svakome je dodan po jedan stih Ovida. Prva tri stavka zamišljena su posve u smislu propisanih simfonijskih shema, a po njihovom karakteru područje im je simfonijska umjetnost dopadnosti. Ne osjećamo nikakova „blještava sjaja previsoke kule sunčanoga boga“ u prvom stavku (adagio i allegro), a niti u drugom čuvstava „sina, kada moli“, a treći je stavak, koji bi trebao da izrazi „gnjev i pokajanje sunčanoga boga“ sasvim obični menuet. Samo finale odaje donekle pjesničko muzičko naziranje autorovo. Zbrku, koju proizvede Phaëton, jer upravlja nedostatnom snagom sunčana kola, pokušao je on ilustrirati neprestanim previjanjem harmonija i zastajanjem melodijskoga toka; pa i osvetu i grom Jupitrov zatutnji razumije se u vijolinama. Iza generalne stanke počinje završni adagio: nimfe pokapaju lješinu Faetonovu. Ovaj finalni adagio, koji je tu protiv običaja, ipak možemo smatrati skromnim poletom, da pjesnička misao smije utjecati na formalno uobličivanje muzičkoga stavka. U ostalom Dittersdorf nije bio novotar, nije on bio muzičar pjesničkih podobnosti. Po svoj svojoj biti bio je on sasvim podatljivi sluga, lahkoumnog i površnog društva. Bilo mu je do toga, da pruži priliku ovom društvu, kako bi se ogrijalo na suncu svoje klasičke obrazovanosti, više nego do toga, da konsekventno provede umjetničku zamisao. Zato ima i u tim Metamorfozama-simfonijama kao i u Biblijskim historijama Kuhnaua kratkih karakterizacija, malešnih i naivnih slikarija, a nikako se ne osjećaju i ne vide stvari, kojima je zato besmislen bitak u programnim stihovima, jer nemaju veze s muzikom.

U B e e t h o v e n a ćemo naći, da on stvara „magnetsku struju u punom toku“ između pjesničke zamisli i muzičkoga izražaja.

Beethoven! — Ime njegovo ozvanja u zbrci događanja muzičke povijesti kao zov slobode. Po njegovom

je stvaranju oblast instrumentalne muzike postigla neograničene mogućnosti, Wagner veli: „On je osjećao, da je pobjednik, on je znao, da svijetu ima pripadati samo kao slobodan čovjek. A svijet ga morao zavoljeti takovog, kakav je bio".

Slobodan i pobjednik bio je u životu; nije on pokorno služio velikaša, nije on zabavljao površno i užitaka željno mnoštvo. Slobodan i pobjednik bio je i u svojoj umjetnosti. Nije on pitao, što žele, a što hoće ljudi; on je prisilio — prvi je to muzičar, komu to uspijeva u ovolikoj mjeri! — da sili ljude i danas, da oprezno pitaju, šta je on htio da izrazi svojim muzičkim tvorbama, on je držao važnim, da svijet shvati njegove umjetničke namjere, pa je (po svjedočanstvu Schindlerovom) ozbiljno na to pomišljao, da kod novoga izdanja svojih klavirskih sonata (1816.) „označi sve one pjesničke zamisli, koje su bile osnovom onim djelima, pa da tako olakoti njihovo razumijevanje i da odredi njihovo predavanje." Obzirom na samovoljno tumačenje mnogih Beethovenovih kompozicija po dosadnim uveličateljima i nemuzičkim fantastima (Mondscheinsonate, Kreutzersonate!), gotovo bismo poželjeli, da je majstor svoju namisao i izvršio, pa da je tako podao fantaziji, koja proživljavajući stvara, siguran oslon pjesničkoj riječi. Za cijelo je mogao veliki samac konačno reći poput Goethea: Onaj, koji me ne može razumjeti, neka uči bolje čitati! I tako ima u djelima Beethovena razmjerno malo programatskih primjedaba. No tamo, gdje jesu, ne valja ih smatrati opaskama, koje se mogu zabacivati, već su to dobrodošle, pače i potrebne potpore za to, da se potpuno shvati ono, što je pjesnik htio — onaj dakako, koji se ne opire tvrdoglavo, da spozna potpuno odgovor na to pitanje.

Najznamenitija djela Beethovenova, koja tu valja razmotriti, općenito su poznata: Eroika, Pastoralna simfonija, uvertire Egmontu, Korijolanu, Leonori,

sonata op. 81 u („Les adieux"). Ratna slika „Wellingtonova pobjeda kod Vittorie" ne može se spominjati s ovim djelima u isti mah; valja je pustiti po strani i to u jednu ruku zbog grube realističke tendence, a u drugu i zbog toga, jer težište ove kompozicije nije u njezinom muzičkom djelu, već u sadržaju programa, koji je u ono doba toliko uzbuđivao svijet. No ipak ne treba da se „Bitka kod Vittorije" zabaci poput neugodna bastarda. Zna se, kako je spekulativni poduzetnik Mälzl prinukao Beethovena, da to radi. A napokon i u tom se djelu Beethovenovom razbira daleko više kompozitorske vještine i pjesničkoga duha, nego u premnogim orhestralnim djelima, koje u ono doba pišu „apsolutni" muzičari.

Kako je Beethoven „ispjevao u tonovima Korijolana" prikazao je dolično Richard Wagner, koji je isto tako uvjerljivo objasnio kako je Beethoven protkao pjesničkom zamisli Eroika. Velika uvertira Leonori „potresna je kompozicija, koja sadržava u sebi dramu najsavršeniju". „Zar nije", kliče Wagner, „dramatska radnja teksta u operi Leonore gotovo neprestano oslabljivanje dojma, koji nas je obuhvatio, dok smo proživili dramu u uvertiri!" Kako je jasno namjeravao Beethoven, da ne pobudi u nama omame općenitih, neobjašnjivih osjećaja, već da nas puti, da zaista dramu „proživimo", razbira se zorno već po tomu, što nas na vrhuncu razvijanja upravo sili, da se prenesemo u područje realnoga zbivanja; on određuje da „na pozornici" (tako je označio u partituri) kao iz daleka ozvanja zov trublje. Onome, koji ne pozna „program" uvertire, ostat će taj zov neriješivom zagonetkom; a nitko, tko ga zna, ne će zvukove trublje razumjeti drugačije, nego ih je Beethoven zamislio. Tu je prema tome program potreban, da se kompozicija potpuno shvati.

Program gotovo još i više važi u prvom stavku sonate „Les adieux", gdje pri završetku obje ruke iz-

našaju motiv tako skraćen, da se harmonijske jedinke prve i pete stupke često puta oštro sudaraju, a ta se smionost može rastumačiti samo pjesničkom zamisli; oni, što se praštaju, prekidaju brzo jedan drugome riječ, zadnji put se pozdravljaju. Već stari A. B. Marx držao je, da se „tu uzdiže pjesnička zamisao povrh harmonijskoga zakona". A Fetis misli: „Ako se to zove muzikom, onda to nije ono, što ja tako zovem." — Hoćemo li mi nadalje zvati Beethovenovu sonatu „Les adieux" muzikom?

Dosta podroban program dodao je Beethoven Pastoralnoj simfoniji, ma da tome nije bilo baš nutarnje nužde. Dostatan bi bio već sam naslov, mogao bi tko držati, da i toga nije trebalo, a zor učinka ostao bi netaknut. Jer osjećaji, što ih ta simfonija pobuđuje, pristaju s a m i o d s e b e u okvir jasno razberive pjesničke slike, baš tako, kao što ne može biti nesporazumka u zamisli „Kroz noć k svijetlu" *C*-mol-simfonije, baš tako, kao u nedobitnom II. stavku *G*-dur-klavirskog koncerta. Ne da se oporeći, da su zaista tu pjesma riječi i pjesma zvukova sasvim blizu. Beethoven dopušta — naoko sasvim nenamjerno — da se prigodice ta blizina jasno istakne, pa napiše usred sasvim instrumentalne kompozicije nenadano nekoliko riječi, koje strjelimice osvjetljuju područje osjećaja i svijet maštanja, u kojem se pokreće. Tako je u skici *a*-mol-gudalačkog kvarteta op. 132. na početku odsječka, koji je iza stavka u lidijskom prijemetu, opaska, koju je ispisao u gotovo djelo: „Opet osjeti novu snagu". Da je Beethoven već unaprijed prozrio u fantaziji svojoj sasvim određene slike, razbira se iz opaske lidijskog stavka „Zahvalnica onoga, koji ozdravlja božanstvu". Toga naslova nema u skici. Beethoven se tek naknadno dosjeti, e je uputno, da ga dometne, da tako što zornije iskaže svoju pjesničku namisao.

A napokon valja, kada govorimo ovdje o najmarkantnijim slučajevima, u kojima je Beethovena gonilo

pjesništvo tonova do pjesništva riječi, spomenuti Devetu simfoniju, koje je finale ilustracija tome, kako izražaj zvukom upravo zaziva potpornu moć izražaja riječi. I mi osjećamo ovaj porast osjećanja tako intenzivno, pa mislimo da nam ditirambijski slavospjev zadnjega stavka u neku ruku naknadno razotkriva pravi pogled u sve ono, što je prije bilo, — a time dobiva Schillerova oda gotovo programatsko značenje. (Pogledaj o tom Wagnerovu majstorsku analizu Devete).

Wagner piše g. 1852.: „Naša se muzika sada već počela razvijati u najplemenitijem smjeru, pa će nužno doprijeti do svoga najpravijeg znamenovanja tek stapajući se s pjesništvom". Beethoven je silni početak toga razvijanja; dragocjeno cvijeće, što ga je porodilo to razvijanje, a to su: nova pjesma, muzička drama i simfonijska pjesan.

VI. Od Spohra do Liszta.

Schubertova pjesma mogla je da postane samo neposredno se priključivši uz djelo Beethovena; do Wagnerove drame dovodi tek Weber, Marschner, pa i Spontini, Auber, Meyerbeer bili su na putu do njega nužnim umjetničko-povijesnim pojavama: a simfonijska pjesan Franza Liszta i njegovih sljedbenika mogla je sazrijeti kao zadnji plod. Od svih grana umjetnosti muzičko je stvaranje moralo voditi najviše računa o polaganom razvijanju podobnosti recepcije u onih, koji slušaju, a instrumentalna muzika posebice — kako smo već naznačili — nije mogla uspijevati već kada se prislanjala na kulturu uha i shvaćanja, koje je već postojalo. Prije nego je zaista nešto novo u osnivanju cjeline i u izgrađivanju pojedinosti u instrumentalnim djelima moglo da izbije na javu, valjalo je, da muzički način izražaja u velikih simfonijskih majstora, — napose u Beethovema, koji

je najsmionije njime rukovao — postane posve bliz, valjalo je cio niz najznatnijih elemenata, koji svi zajedno čine upravo to novo, pojedince u nekoj mjeri približiti onima, koji slušaju.

Dok osredњi i maleni talenti ispunjavaju historijsku zadaću „epigona", naime: da grandijozne izražaje genija približuju općenitom shvaćanju tako, da silne forme izražaja ispunjavaju lagljom sadržinom, da ih nasleđuju — obrađivali su kompozitori većih sposobnosti svojim finijim umjetničkim instinktom pomalo polje nove umjetnosti. Ma da mnogo toga, što su oni stvorili, nema dovoljno osobne draži, da danas djeluje na nas, ipak ne gube ništa znamenovanja svoga za razvitak. Tako treba da spomenemo nekoliko orhestralnih djela Ludwiga Spohra, što su danas gotovo zaboravljena. Spohr nije bio revolucijonarna narav; on se već nad zadnjim Beethovenom zgrozio, najveće počitanje iskazivao je geniju Mozartovom. Ipak uspijeva, kada nikako nije mogao preudesiti pjesmu svoga prijatelja Karla Pfeiffera (Die Weihe der Töne) za kantatu, da pjesnički sadržaj onoga teksta izrazi čisto orhestralnim djelom. U glavnom on zadržava shemu simfonije sa 4 stavka; u prvom stavku pokušao je da naslika zvučanje u prirodi; u drugom se dražesno pretapaju uspavanka, ples i podoknica, u trećem je bojna i pobjedna muzika, a četvrti je jad, plač i utjeha u suzama. U mjesto običajnoga živahnoga allegro-finala nadodaje se ovdje prema tome na osnovi pjesničke zamisli ozbiljan zaključni stavak. — U svojoj c-dur — simfoniji op. 121, nazvanoj „Zemaljsko i božansko u životu čovjeka" napisao je Spohr samo tri stavka (Djetinstvo, Doba strasti, Konačna pobjeda božanskoga); on je tu zaposlio dva orhestra, veliki reprezentira „zao princip u čovjeka", a mali „dobri princip". Ima u tom cijelom djelu dobar dio malograđanske etike, a u opće Spohrovo pjesničko naziranje preza pred poletom u visine, pa se zadovoljuje u nizinama, u malovaroškoj svakidašnjosti. Ipak: zrio

umjetnik, koji dobro zna svoj posao, osobit ozbiljan duh usmjelio se tu, da izgradi posebnu muzičku izražajnu formu, da može posebnoj pjesničkoj zamisli podati primjeren joj zvučni oblik. — U simfoniji „Godišnje dobi" (op. 143) još se više odaljuje Spohr od običajne dispozicije, pa izgrađuje tako dva dijela: 1. Zima, prelaz u proljeće, proljeće; 2. Ljeto, prelaz u jesen, jesen.

Program ovdje prema tomu pokazuje put iz područja klasičke simfonijske forme u područje slobodnih instrumentalnih tvorbi velikoga stila muzičaru, koji po svojoj biti nije nikakovim novotarom. Da na tom putu dopre do znatnih ciljeva, zato nije njemu dostojalo tvorne snage, njegov jezik tonova nije dosta snažan pa niti dosta mnogostran i ne obaziruć se na to, što se njegova fantazija nije mogla vinuti snažnim poletom.

Gotovo sasvim obrnut je slučaj drugog majstora, koga su s onu stranu Rajne zapazili kao pojavu presjajnog meteora u isto doba, kada su spomenuta djela Spohrova dospjela pred općinstvo, koje ih je lijepo primilo. To je Hektor Berlioz. Što se forme tiče, ne će on nikakovih novotarija, u tom je on konzervativna naziranja; Beethovensku simfoniju smatra on svetom posudom, u koju se može usuti bilo kakav sadržaj. On oponaša savjesno njezinu strukturu, pa ne zanemaruje u glavnom ni u Simfonie fantastique ni u Harold — simfoniji propisane reprize; pa ako se i usmjelio u prvoj simfoniji, da doda peti stavak, zadržava on u drugom djelu običajni broj od 4 stavka, koji po općem svom karakteru odgovaraju sasvim osnovama klasične simfonije — polagani stavak i skerco među dva allegro-stavka. I u svojoj simfoniji „Romeo i Julija" ne će Berlioz da se vine kao tvorac neobičnih formi; njemu je pred očima kao uzor Beethovenova „Deveta", samo mu ne polazi za rukom, da postigne silnu jedinstvenost svoga uzora. Nešto nova kao da izbija iz drugog djela Fantastične simfonije iz čudnovatog „Lélio"

(Le retour à la vie"). Glumac mora tu glavnoga junaka da glumi pred zastorom. A iza zastora smjestio se zbor i orhestar i tom zvučnom tjelesinom prikazuju se snovi i ugođaji, koji proniču dušu Lelija. Deklamiranim monolozima vezuju se pojedini muzički dijelovi. Napokon se razmakne zastor, a Lelio stupa pred orhestar, da s njime (to su njegovi „učenici") izvede novu svoju kompoziciju.

Cjelina se ne dojima kao plodonosna novost, već je to zastranost, koja dokazuje, da umjetnik nije jasno prozrio formalne zahtjeve, koje namiču njegove namisli. On hoće da bude u svojoj muzici potpuno jasan, on hoće da dade potpun odušak srcu svojem, muzika njegova treba da je jezik razuma, ona treba da prikaže nutarnje živovanje sasvim shvatljivo po sluhu. No Berlioz nije spoznao, da se njegove pjesničke intencije ne dadu nikako dovesti u sklad s prirođenom i prirodnom simfonijskom formom izražaja. Nesklad, koji je time nastao u njegovoj umjetnosti i koji nije njemu u najdubljoj nutrini svojoj mogao ostati sakriven, mnogo je tragičniji nego svi njegovi borbeni udesi životni.

Ako vreli poriv za izražavanjem nije naveo francuskog majstora, da otkrije nove forme, njemu ide hvala za mnoge druge, dragocjene tekovine. Taj zanesenjački duh otkriva tako reći sasvim nove „tvari" pjesnikovanja zvukovima; on proširuje područje muzičkoga izražaja poimence egzaltacije, fantastike i demonstva; spomenuti valja samo vještičko zborovanje u Fantastičkoj simfoniji i finalnu orgiju Harold-simfonije. Nuz takove bizarne, djelomično i brutalne zvukove nalazi on zvukove do tada nečuvene nježnosti i miline tako u prozračnoj skladbici „Vila Maab" u Romeo — simfoniji —, našao je i divnih boja, da naslika ugođaj krajolika, kako to nije pošlo za rukom nijednomu kompozitoru prije njega. „Prizor na polju" u Fantastičkoj, a koračnica hodočasnika,

koji pjevaju svoju večernju molitvu, u Harold-simfoniji, tom nesravnivom uzor-djelu muzičke poezije prirode, a u njima opaja jednako i draž melodijske linije pa a i čar instrumentalnog kolorita. Karakteristično su znali iskoristiti pojedine instrumente već stariji majstori, poimence Händel. Sve obilje zvučnih boja, koje mogu izvirati iz orhestra, otkrio je tek Berlioz pa za umjetničko iskorišćivanje bogate ove skale boja u svrhu pjesničkoga izražaja ima u svakom njegovom instrumentalnom djelu divnih primjera. Na taj način je postao klasičnim učiteljem instrumentacije, a nasljednicima namire još skoro važniju pobudu time, što je prviput upotrebio „provodni motiv", osnovnu misao, koja se provlači svim stavcima simfonije: u Fantastičnoj simfoniji ta je osnovna misao „idée fixe", (spominjanje na dragu pretvorilo se u melodiju), a u Haroldovoj je simfoniji tema puna blage melankolije, što je svira brač-solo, melodijskim izražajem za duševno stanje junakovo.

Provodni motiv jedina je sretna zamisao, koju je zamislio Berlioz s obzirom na formalnu izgradnju svojih velikih orhestralnih djela. U ostalom valjalo je tek na njegovom radu — tako se čini — razabrati nesklad između muzičko-pjesničkih namjera i nasljeđenih shemata formi, da se moglo koraknuti dalje od klasičke forme simfonijske onim slobodnim izražajnim formama, koje se rađaju iz pjesničke zamisli same, a da se ne vezuju ni na kakovo ustaljeno shema. Majstor, koji je taj stil inaugurirao, bio je Franz Liszt sa svojim simfonijskim pjesmama.

Naravno je, da se Liszt ne oslanja samo na Berlioza. On pozna temeljito klasične i predklasične majstore, on znade ocijeniti i najmanji doprinos, kojim bilo koji savremenik podupire razvitak umjetnosti muzičkoga izražaja. Pa i o Mendelssohnu, koji se ipak ne bi usudio, da „simfoniju osloni na pjesnički sadržaj ili da njezin sadržaj precizira naslovom",

misli on, da je cjelokupnom smjernicom svoga stvaranja doprinesao također življemu prihvatu programa. A to moramo priznati osobito obzirom na vilinsku romantiku njegove uvertire „Snu ljetne noći“ i svježe prikaze prirodne uvoda u „Walpurgisnacht“ („Zlo vrijeme; prelaz u proljeće“) a povrh svega obzirom na Hebridsku uvertiru.

No ono, što je Mendelssohn doprinesao novom uobličivanju stvari ništavo je sve prema veoma znatnom pionirskomu radu, onoga majstora, kojega vole spominjati zajedno s njim, ako i bez opravdanja — „Narodi očituju svoje ritmijske težnje kad razvrstavaju velike svoje ljude“, veli O. Bie — sve je ništavo prema djelovanju Roberta Schumanna, bez kojega ne bi mogli zamisliti umjetnost Franza Liszta.

U velikom je broju skladbi Schumann pitanje programne muzike za sebe riješio praktički i to u odlučno jasnom smislu. Ono, što poigrava njegovu fantaziju, o čemu on sanja i snatri, o svemu tome on nam pripovijeda u svojim dražesnim pjesmicama, pa svakoj dodaje riječ, rečenicu, motto, da uputi naše shvatanje pravom stazom. Da i tamo, gdje je program izostavio, vjerujemo, da slušamo pričaoca, koji nam hoće da razotkrije sasvim određeni kutić svoje fantazije ili ćudi, — pa gle, najednom je usred notnih redaka zapisana riječ, koja strelimice osvjetli onaj tajanstveni kutić (intermezzi 4!), kako smo to slično našli već u Beethovena. A sve predrage, često dubokoumne pjesme Schumanove, počevši od Kinderszenen do Nachtstücken, od Karnevala do Faschingsschwanka, i od Papillonsa do Kreisleriane — tko da proživi, tko da ih slatko proćuti drugačije, nego s njihovim programnim riječima? Zar nam nije govor njihov upravo zato tako blizim, jer smo svjesni, da u shvaćanju njihovom ne ćemo zabasati?

„Ima tajenstvenih duševnih stanja, gdje natucanjem riječi kompozitor može brže privesti shvaćanju, a to

valja prihvatiti sa zahvalnošću“, tako piše Schumann sam, jer se on ne samo praktički, nego i teorijski mnogo zabavljao problemom programne muzike. Na drugom mjestu kaže: „Filozofi zamišljaju, da je stvar gora, nego je uistinu; zaista se varaju, kad misle, da se kompozitor, koji obrađuje jednu ideju, sjedne poput propovjednika subotom poslije podne i šematizira svoje tema u običajna tri dijela i onda to izradi. Zaista se varaju! Stvaranje je muzičarovo posve drugačije, kad u njemu lebdi slika, misao, on će da bude samo onda sretan u svomu poslu, ako mu priđe u lijepim melodijama na rukama istih onih prelijepih ruku, o kojima negdje Goethe govori, da prenašaju zlatne vrčeve. Zbog toga: neka vam vaša predrasuda, ali u isti čas ispitajte i ne krivite majstora za prljavštine učenikove“.

U Schumanovim spisima o muzici i muzičarima nalazi se na mnogo mjesta sličnih opaski i uputa, kojima on hoće bit programne muzike osvijetliti s raznih strana. Arthura Seidla statistička obavijest razlaže, da je Schumann spomenuo 106 puta programnu muziku i to izuzevši vrlo rijetke iznimke vazda u nesumljivo povoljnom smislu. Ne može se sumnjati, da su brojna teorijska razlaganja Schumannova na tom polju i na srodnim područjima, znatno doprinijela tome, da se novim nastojanjima umjetničkim utru utrenici; možda bismo mogli naći više pionirskoga rada za programnu muziku u njegovom spisateljskom radu, nego u kompozitorskom. Zna se, da je Schumann u kasnije doba o mnogim stvarima drugačije mislio nego u doba, kada je kao urednik „Neue Zeitschrift für Musik“ pozivao na boj protiv filistarstva i zbrke dogmi, pa se oduševljavao za tim, da osvoji pjesništvo za umjetnost, — sve je to važno samo za osobni udes majstorov, a i ne dolazi u obzir u povijesti muzičke umjetnosti. Kasnija vremena priznadoše Schumanna iz prve

perijode; sjeme, što ga je u mladenačkom oduševljenju posijao, dobro je bilo, nosilo je i nosi do današnjega dana i stostruki plod. Naravno, kada je Franz Liszt istupio sa svojim simfonijskim tvorbama, gotovo se činilo, kao da se naučanje „Davidsbündlera“ raspalo i raspršilo. No Liszt je sam najbolje znao, da se to sve samo tako čini. Svjestan, da će njegovo doba doći, smješkao se napadajima i omalovažavanjima svojih umjetničkih drugova i ponosnim prezirom govorio: „Ja mogu čekati“. —

Ma kako šarolik vanjski život Lisztov bio, kad razgledamo unutarnje ovisnosti, gotovo ćemo pomisliti, da spoznajemo korak po korak, kako je sila povijesti gonila do onog mjesta, gdje je on sam po sebi onda postao glasnikom onoga, što će biti, što će doći.

Već mlad zašao je usred žive muzičke vreve. Nije iskušao zagušljive atmosfere teorijske školske sobe niti mudrosti učiteljske, duh je njegov bio brz i sve bez truda usvajao. Mladenački kralj koncertnoga podija razvio se do tolike griješne samodopadnosti, da je lako po svojim domislima „kitio“ Beethovenove Sonate. Nije samo prema velikanima državnim on pokazivao „grandijoznu nepažnju“, već i prema velikanima umjetnosti — a onda se ujedamput zgrozio pred svetištem ove umjetnosti, koja mu se razotkrila, kada je ubirao majsko cvijeće svojih virtuoskih zabluda — zaista drugi Franjo!

Lako se može razabrati, kako je ujedamput zahvatilo Lisztovo biće svečano oduševljenje, koje je malo pomalo ovladalo svim njegovim umjetničkim proizvodima. I tada su dozrijevali plemeniti plodovi njegova stvaranja. Neprolazne vrjednote sazrele u prošlosti spaja on s novim zasadama, što ih je usvojio u bogatom svom umjetničkom poslovanju; sasvim se oslobodio u duši svih teorema, formalističkih školskih nazora i ostalih zapreka duševne produkcije, a k tomu je stekao obilje znanja i doživljaja, pjesničkih misli

i najraznovrsnijih, umjetničkih utisaka — a sve ovo blago postaje svojinom vanredno muzičkoga bića, duha, kojega je najprirodniji način izražavanja bio govor tonova. Ne teoretizira, već sam sobom nukan, kao da slijedi prirodnu nuždu, zakroči Liszt novim svojim putom u doba, kada je to svijet najmanje očekivao. Virtuozu, umjetniku svega svijeta, „kosmopolitu“, koji je sabrao u nekoj mjeri šarolike elemente naobrazbe, to dakako ne bi tako lako pošlo za rukom; on bi teško mogao pokrenuti kamen na velikom gradilištu naše umjetnosti. To je mogao polučiti samo čovjek, kojega se sve biće znatno koncentriralo, čovjek duboke kulture, bića kulture pune sadržaja. Znamo, da je Liszt, ostavio putove virtuoza, pa se u zrelim godinama smjestio stalno u Weimaru; i tu se razvila najdragocijenija moć njegova. Nastale su Faust-simfonija i Dante-simfonija, nastalo je 12 simfonijskih pjesni, a cio niz ovih — kada je minulo konačno vrijeme Lisztova „čekanja“ — ustalio se u svim ozbiljnim koncertima; spominjem samo „Les Préludes“, „Tasso“, „Mazeppa“, „Die Ideale“, „Festklänge“. Pa i „Orfeja“, „Prometeja“, „Héroïde funèbre“, „Hungariju“ i t. zv. „Gorsku simfoniju“ (po V. Hugoa „Što možeš čuti na planinama“) naći ćeš sad ovdje, sad ondje na programima nadobudnih dirigenata. Ne bismo valjda ni trebali kazati, da bi osim toga osjetljivo stradavali i pijanisti, kada bi tko izbrisao iz njihovog repertoara brojne Lisztove klavirske kompozicije, koje su sve više ili manje programatskog značaja. Koji pijanista da zabaci djela, kakova su „Šumski šum“, „Sv. Franjo kroči po valovima“, Švicarske putne slike, svečani „Sposalizio“ (pobudom poznate Rafaelove slike), „Mefistov valcer“ i sve druge raznovrsne klavirske pjesmotvore Lisztove.

Prvo djelo, kojim je Liszt skrenuo od čistog virtuoskog komponiranja pjesničkoj simfonijskoj pjesmi, bilo je „Ples mrtvih“ za klavir i orhestar, a u tom

se djelu već unaprjed jasno raspoznava Lisztov nazor o biti programne muzike. Djelo je bilo doduše tek g. 1862. izdano u konačnoj redakciji, no postalo je već 1838. Liszt je vidio tada poznati ciklus „Triumf smrti", koji potječe — tako bar drže — od talijanskog majstora Orcagne. Pogledom na taj prikaz izbile su u mladenačkom umjetniku muzičke slike, koje se smjesta grupirale oko jednog starocrkvenoga motiva: „zaječala je u njemu neslomivom moći „Dies irae", pa se stopila sa svim modulacijama zamisli, koju je talijanski majstor izrazio linijom i bojom" (Lina Ramann II. 344.). Muzičar naravno ne pomišlja, da niz slika precrtava jednu za drugom. Možda n. pr. ono mjesto u *fis*-dur pete varijacije „Animato, quasi Corni da Caccia" upućuje svojim naglim nastupom *fismoll* tema na lovačku družinu, koja sreta smrt, u Orcagninom ciklusu, ipak cjelina ostaje nizom varijacija, koji je izgrađen umjetničkom ekonomijom muzičkom; to je ugođaj, koji ga obuzeo, a on ga ispjevao i muzički izrazio. A drugačije nije postupao ni u kojem od brojnih svojih muzičkih djela. Ma kakovog se pjesničkog predmeta prihvatio pjesnik-kompozitor, doskora je on pronašao put, kojim mu se može primaknuti sa sasvim osjećajne strane. I sve, što u duši pri tom proživi, to on nastoji izložiti govorom tonova — označivši istodopce svoju temu kao program — a taj se govor sam po sebi podvrgava onom vanjskom raspoređaju, zadržava onu „formu", koja je vazda uvjetovana dotičnim predmetom. (Estetičari programne muzike nazivaju to „principom, koji nadaje formu"). Kompozicija, koje se ne prilagođuju nikakovom ustaljenom shema muzičke forme, bilo je svagda, nazivali su ih „fantazije". Liszt je našao za svoje pjesničke orhestralne fantazije karakterističan naslov „simfonijska pjesan".

U različitim predgovorima partitura svojih muzičkih pjesmotvora upućuje Liszt s nekoliko rečenica

u značaj i sadržaj dotičnih kompozicija. Iz tih vrlo oštroumnih razlaganja mogla bi se izraditi potpuna estetika Lisztove programne muzike; svakako ta razlaganja moraju i najokorjelije sumnjičavce uvjeriti, da nigda nije majstoru palo na pamet, pokušati i najneznatnije, kako bi prekoračio „granice muzike". U predgovoru „Prometeju" on primjerice kaže: „Dovoljno bi bilo, da se u muziku pretvore ugođaji, koji u raznolikim promjenljivim formama mita čine bit, gotovo dušu mita; smionost, patnju, ustrajnost i oslobođenje". A u zadnjoj rečenici ovo još ističe: „Muzičkim je karakterom ove predloške duboka bol, koja pobjeđuje prkosnom ustrajnošću". Ovakove su i druge točne izjave umjetnikove (nalaze se navlastito u njegovom sadržajem bogatom eseju o programnoj muzici), a te izjave za cijelo dostatno oprovrgavaju budalastu isporedbu programatskih kompozicija sa „slikovnicama, što se gude i sviraju".

Mirno možemo priznati, da se Liszt rve tu i tamo s kompozitorskom tehnikom, da je njegova polifonija prigodice mršavija, nego bi trebala da bude po našem današnjem muzičkom ukusu, a priznati to možemo tim prije, što nam majstor u drugu ruku podaje mnoštvo temata osobito plastičkih, silnih izražajem. Ti manjci radova, ako ih uopće ima, nisu mogli nikako spriječiti, da je Lisztov pjesničko-muzički rad postao osnovicom za produkciju svih daljnjih, muzičara, koji su smjerali napretku. A što je na toj osnovici sagrađeno, poduprto je najuspješnije muzičkim tekovinama Richarda Wagnera.

Uvertire i predigre Wagnerove bez iznimke su programna muzika; pa ako im i nije majstor sam napisao pjesnička tumačenja, gotovo ih ne možemo drugačije shvatiti i razumjeti, nego u programatskom smislu. Da je Wagner potpuno opravdavao namjere Lisztove, razbira se iz duhovite rasprave, koju piše o Lisztovoj programnoj muzici, a potvrđuje se i drago-

cjenom simfonijskom pjesni, koju je sam napisao: Siegfridovom idilom. Zacijelo, ta bi se kompozicija mogla nazvati jednostavno „idilom za orhestar“ ili pak „fantazijom“, „slikom ugođaja“ ili slično i slušalac, bi i tako uživao slušajući je. No koji će čovjek, ako shvaća umjetnost, nijekati, da nas se taj muzički pjesmotvor dojima bezkonačno dublje, sa svim onim, što u nama pobuđuje ime Siegfriedovo i svim onim mnogim pjesničkim zamislima, što se uz to ime oslanjaju, dakle sa svojim „programom“! Istina je, može se i to zamisliti, da bi tkogod, ako ne zna toga programa, mogao pokuditi dužine u kompoziciji. Bi li pak mogao onaj, koji zna, izostaviti i jedan jedincati takt divne ove prozračne slike?

Za razvitak vanjske forme u programnoj muzici nisu uostalom Wagnerove instrumentalne kompozicije od tolikog zamašaja, koji im se podaje, kada se površno izbrajaju tri promicatelja njezina: Berlioz, Liszt, Wagner. Ispravno upozoruje Fr. Rösch („Musikalische Streitfragen“, s. 56.) na to, da u Wagnerovim instrumentalnim djelima prevladava sasvim konzervativno obilježje. Zamašaj je Wagnerov za naše razlaganje poglavito u tom, što je sam muzički izražaj obogatio, učinio govor muzike gipći i pruživiji, pribavio mu novih podobnosti izražaja, dalje još i u tom, da je svojim muzičkim dramatskim stilom znatno dotjerao podobnost za shvaćanje nove simfonijske umjetnosti! Bülow već hvali izgradnju čitavog prvog čina „Lohengrina“ kao „jedinstvenu simfonijsku tvorbu“. A mi znamo, da je muzika u kasnijim dramama u još većoj mjeri jedinstvena, da se strogo organski razvijaju muzički stavci silnih dimenzija. Nesvjesno je svaki slušalac Wagnerovih kazališnih djela sazrijevao za shvaćanje stila simfonijskih pjesmotvora. To se zbivalo tim prirodnije i laglje, jer tu govor tonova kao i tamo otkriva duši slike sasvim individualnog značaja, a i tu i tamo se otvaraju zadnja vrata shvaćanju pjesničkom r i j e č i.

VII. Iza Liszta i Wagnera.

Za vrijeme, u koje se borbom morala utvrditi muzička drama Wagnerova, prirodno je bilo manje zanimanja za instrumentalno pjesnikovanje. Pa je i produkcija na tom području, ne obazremo li se na djela Lisztova, bila prilično neznatna. Nekoliko vrlo spremnih muzičara, R. V o l k m a n n i Joachim R a f f, pokušali su, da dadu u svojim djelima mjesta pjesničkim elementima, a da u isto doba ostanu što vjerniji tradiciji klasične forme. Osobito je uspijevao isprva svojim radovima Raff, no zvijezda mu začudo naglo potamnila, kada pregnuše strogi sljedbenici Liszta i Wagnera, da osvoje koncertne sale. Među ovima je Aleksander Ritter, autor „Olafova svadbena kola“ i muzičkoga eposa „Put cara Rudolfa grobu“, u neku ruku spojka između obadva starija majstora i najnovijom generacijom kompozitora. Aleksander je R i t t e r predvodniku današnje programne muzike Richardu S t r a u ß u u odlučnom času pokazao put u novi svijet programne muzičke umjetnosti.

Ma da Richard Strauß još živi, pa se njegov rad potom još ne može uzimati predmetom povjesnoga razmatranja, možemo zacijelo reći, da je njegova umjetnost novim vrhuncem u razvijanju instrumentalne muzike. Uvjerili smo se o neobično sugestivnoj moći njegovog govora tonovima; a koliko on suvereno vlada tehnikom, o tom nas poučava pogled u bilo koju partituru poznatih njegovih muzičkih pjesmotvora: „Don Juan“, „Macbeth“, „Tod und Verklärung“, „Till Eulenspiegel“, „Also sprach Zaratustra“, „Don Quixote“, „Ein Heldenleben“, „Simfonia domestica“, „Alpensymphonie“ i dr.

Često su već upozorivali na to, da se u razvitku stvaranja Straußovog razbira razvitak instrumentalne muzike od klasičkoga doba dalje i to u zbitom obliku, kako se on isprva zanima za vrste stilova pojedinih

velikih majstora kao „arhitekt tonova“, pa da malo pomalo postaje pjesnikom tonova. Na taj je način stekao on vanrednu snagu uobličivanja, umjetnost u stavku, pomoću koje može podati svojim djelima formalnu plastiku, kako to može učiniti samo pravi majstor. Ova oštro razčlanjena izgradnja Straußovih kompozicija — vezivana fino razgranjenom i izražajnom polifonijom, pa i neiscrpivom umjetnošću orhestriranja — toliko mnogo podupire razumljivost njihovu, da i ne trebaju više programa, već dostaje naslov. Zapravo je samo uz „Don Juana“ odulji program, fragment Lenauov. Pjesmu, koja interpretira „Tod und Verklärung“, tek je naknadno upisao u partituru Alexander Ritter.

Kada smo naišli već u Beethovena na mjesta, gdje je slušač najodrešitije prinukan, da drži pred očima namjeru kompozitorovu, ne treba da nas čudi, da muzičar, koji raspolaže mnogo bogatijim sredstvima, i može da pretpostavi u slušača bitno dotjeraniju podobnost shvaćanja, napiše takovih djela. I u Straußa ima epizoda, koje razumijemo tek po ideji cjeline. Najinteresantniji je završetak trećeg dijela u „Heldenleben“: ljubavni prizor zamire u mekanim *ges*-dur-sazvucima, a „kao iz daljine“ ozvanjaju pri tom oštri, karikirani motivi u *G*-mol! Sasvim je razumljivo, da rado navađa baš ovo mjesto čuvar „vječne istine i ljepote“, kada hoće da pokaže, pred kakovim kakofonijama ne prezaju najmlađi. Tko ima uši da čuje, taj će brzo umiriti svoju muzičko-teorijsku savijest poradi ovakovih nesklada; a tko dakako smatra da muzika ima da što glađe i lagodnije riješava akustičke fenomene, taj će se baš tako zgroziti nad tom i takovom raspuštenosti, kao što i dobri akademski slikarski majstor nad „nemogućim“ sisavcem u Böcklinovoj „Schweigen im Walde“.

Strauß je dosada stalno držao, da mora postaviti program svojoj muzici, pa je to većinom učinio samim

naslovom. Drugim je putom pokročio znameniti Gustav Mahler. On označuje velika svoja orhestralna djela „simfonijama“, no svagda u zadnjem stavku pjevaju pjevači tekst, iz kojega se više ili manje jasno može razabrati rekbi naknadno program cijele muzike. Da li će ovu ideju prihvatiti oni, koji pregnuše da stvaraju sada i u buduće, ne možemo još kazati. Danas ima u programatskih kompozitora umjetničke smjelosti i radosti nad otkrivanjem, a i pokretljivosti fantazije. Spomenimo samo još interesantne pa i dragocjene tvorbe J. L. Nicodéa („Gloria, pjesma oluje i sunca“), M. Schillinga („Pozdrav moru“, „Jutro na moru“, „Razgovor“), H. Bischoffa („Pan“), F. Klosea („Život, sanja“), L. Blecha („Utjeha u prirodi“), K. Gleitza („Venus i Bellona“, „Joß Fritz“), O. Naumanna („Momče nebojša“). M. Regera (Koralne fantazije za orgulje), S. v. Hauseggera (Dionizijska fantazija“, „Barbarossa“, „Wieland kovač“), F. Mikoreya („Na Adriji“), E. Boehea (ciklus „Odisej“), G. Brechera („Rosmersholm“, „Iz našeg vremena“), H. Wolfa („Pentesilea“), F. Weingartnera („Die Gefilde der Seligen“), C. Debussya („L'après-midi d' un faun“), P. Dukasa („Zauberlehrling“), J. Sibeliusa („Labud od Tuonele“).

* * *

Program može imati dvostruko značenje: može da bude, kompozitoru principom, po kojem stvara formu, a može da bude slušaču poželjnim, ali i nenadoknadivim sredstvom, da potpuno shvati umjetničko djelo. Program moramo smatrati legalnim sredstvom sporazumljivanja između kompozitora i slušača, a to valja na svaki način dostojno ocijeniti, dok programu ne bude dana druga zadaća, nego je ona, da bude skromnim putokazom, koji još kazuje dio puta, da ga putnik sam odmjeri, usprkos svih uputa. Liszt ispravno naglašuje: „Majstor je vazda majstor svoga

djela. A zato mu nitko ne može braniti, da postavi takove putokaze, kako i gdje on treba da ih postavi, da slušaoca sigurno dovede u idealno carstvo svoje mašte.“ Veli se: „Tko hoće da razumije pjesnika, mora da putuje u pjesnikov kraj“; a tu riječ može da primijeni muzičar i na sebe, jer svi zaista veliki muzičari bijahu i veliki pjesnici.

Biblioteka „SVETLOST“

1.	**H. Barbusse:**	Intelektualcima.
2.	**M. Gorki:**	Leto. — Roman.
3.	**M. Arcibašev:**	Smrt Ivana Landea. — Roman.
4.	**A. P. Čehov:**	Novele.
5.	**V. G. Koroljenko:**	Šumi šuma. — Stari zvonar.
6.	**Anatol France:**	Na belom kamenu. — Roman.
7.	**U. Sinclair:**	Carstvo uglja. — Roman.
8.	**U. Sinclair:**	Hadžiluk ljubavi. — Roman.
9.	**H. Velo:**	Ta nevolja sa obućom. — Pripovetka.
10.	**F. Dostojevski:**	Zapisci iz mrtve kuće.
11.	**A. P. Čehov:**	Seljaci.
12.	**M. Gorki:**	Vojnici. — Crtice.
13.	**M. Gorki:**	Na splavovima. — Rodjenje čoveka itd.
14.	**H. Mann:**	Sirotinja. — Roman.
15.	**L. N. Tolstoi:**	Gazda i radnik.
16.	**L. Andrejev:**	Noćni razgovori. — Novele.
17.	**M. Arcibašev:**	U poslednjoj crti. — Roman.
18.	**V. Panin:**	Carska Rusija. — Istorijske crtice.
19.	**T. L.:**	Godine velikog preloma. — Belgija i Srbija u ratu.
20.	**U. Sinclair:**	Sto procenata. — Roman.
21.	**M. Rajsner:**	Treba li da verujemo u Boga.
22.	**H. Mann:**	Podanik. — Roman.
23.	**S. Bah:**	Car Glad. — Popularne ekonomske crte.
24.	**N. G. Černiševski:**	Šta da se radi? — Roman iz života novih ljudi.
25.	**M. Bakunin:**	Manifest Slavenima.
26.	**J. S. Turgenjev:**	Jurodivi. — Nadzornik. — Pevači.
27.	**P. Kropotkin:**	Uzajamni odnosi kod životinja.
28.	**R. Roland:**	Petar i Lucija. — Pripovetka.
29.	—	Beethoven.
30.	**J. Ferch:**	Beženstvo (Celibat). — Roman.

Izdanja biblioteke „*SVETLOST*“ mogu se dobiti u svima knjižarama.

BIBLIOTEKA MUZIKE

PREVODI: PROF. DR. BOŽIDAR ŠIROLA

1. MAUCLAIR:
POVIJEST EVROPSKE MUZIKE

2. LA MARA:
BEETHOVEN

3. LA MARA:
CHOPIN

4.—6. DR. H. RIEMANN:
PREGLED POVIJESTI MUZIKE I/III

7. KLATTE:
POVIJEST PROGRAMNE MUZIKE

8. VOLLBACH:
MODERNI ORKESTAR

9. LA MARA:
JOH. SEB. BACH

10. LA MARA:
JOSEF HAYDN

11. LA MARA:
P. J. ČAJKOVSKY

12. M. STEINITZER:
RICHARD STRAUSS